

설치예술이 지니는 정치성, 네트워크와 그 언설에 있다.

- 아이웨이웨이와 황용핑을 중심으로

김영미*

<目 次>

1. 설치예술이 지니는 공간성
2. 믹스트 텍스춰가 구성하는 언설성
3. 오브제의 해체성
4. 작품의 언설들과 담론

이 글에서 다루고자 하는 것들은 아이웨이웨이 Ai Weiwei 艾未未, 황용핑 Hwang Yongping 黄永砵 그리고 그들의 설치예술이 보여주는 '사건성'¹⁾이다. 여기서 말하는 사건성은 그들의 설치예술작품들이 중국 지성인들의 지식체계 창출에 있어 새로운 의미를 창출해낸다는 것을 의미한다. 중국 현대 설치예술가인 아이웨이웨이와 황용핑은 그들의 작품을 통해 현실적인 중국의 사건들을 직접적으로 지시하거나 혹은 문제화하는 방법을 취하지 않는다. 그들은 예술작품을 통해 그들의 메시지를 알레고리화하면서 정치성을 간접적으로 드러낸다. 더구나 이들 예술가들이 택한 '설치예술'은 서로 다른 공간에 설치됨으로써 그 의미를 띠게 된다. 아이웨이웨이의 경우는 중국 대륙 내에 거주하면서 해외에서 작품을 전시하고

* 한국외국어대학교 중국연구소 연구원

1) 여기서 말하는 '사건성'은 질 들뢰즈 Gilles Deleuze의 사건성에서 온다. 질 들뢰즈에 의하면 어떤 한 '사건(event)'은 그로부터 의미를 띠게 될 때 사건성을 갖게 된다. 이에 대해 이정우는 순간적으로만 존재하는 것, 그러나 중요한 의미를 띠게 되는 사건을 사유하는 것이 현대철학의 중요한 테마라고 지적한다. 이것은 운동, 생성 그 자체를 논하는 것이 아니라 그것이 생성되는 의미와 관련된 지점을 논하는 것을 의미한다. 이정우, 『사건의 철학』, 서울: 그린비, 2011, pp.21-24, 131- 138.

황용핑은 중국대륙바깥 프랑스에서 거주하면서 해외로 혹은 대륙 안으로 작품을 전시한다. 여기서 그들 작품이 여러 공간을 옮겨 다닌다는 점은 중요하다. 왜냐하면 그들의 설치예술작품은 중국이라는 한 공간이 아닌 여러 다른 공간에 '설치됨'으로써 완전히 새로운 의미체들을 이끌어내고 있기 때문이다. 대부분의 그들 작품들은 그것이 설치된 공간에 따라 서로 다른 관객을 불러 모으고, 관객들이 개인적으로 겪은 경험과 조우하면서 완전히 다른 해석체를 만들어 낸다. 그것은 의미창출의 다양성을 의미하게 되며, 그렇기 때문에 작품해석의 능력과 예술가들의 개념들은 여러 가지 의미 조직망 가운데 다양한 의미들을 형성하게 된다. 이렇게 이들 예술가들이 불러내는 관객의 경험과 의미생산은 포스트 사회주의 중국에 대한 의미망 그리고 담론을 구성하게 된다.

따라서 이들 예술가들이 의미생산을 해내는 각 공간들은 매우 중요해 진다. 특히 이들 설치작품들이 지나는 공간성에 대한 문제는 기본적으로 중국본토를 떠나 중국 바깥에 '설치됨으로써' 중국과 기타 지역들을 네트워크화 시킨다는 점에서 그 중요성이 배가된다. 개념상의 중국이라는 내셔널러티는 작품으로 현물화되어 중국이 아닌 다른 공간에 놓임으로써 가시화되는 셈이다. 그들 작품이 지나는 공간성은 곧 중국이라는 국적을 표방한다. 나아가 중국내의 어떠한 사건들을 응집시킨다.

또한 이들 작품들이 지나는 공간에 대한 중요성은 사실 그들 작품이 지나는 거대함과도 관련을 갖는다. 그것은 실내에 놓일 경우 설치공간과 하나가 되기도 하고 야외에 놓일 경우 그 자체가 하나의 건축물과 같은 효과를 지니기 때문이다. 실제로 이런 엄청난 크기의 작품들은 관객들의 시야에 들어오기도 힘들 정도로 크기 때문에 놀라움을 자아내고 있는데, 그 자체는 료타르 Jean-Francois Lyotard가 칸트 Immanuel Kant의 '숭고 Sublime'개념을 빌어 예술작품에 적용시킨 바에 정확히 도달한다. 말하자면 그것들이 지나는 크기는 곧 작품이 산생해내는 어떤 다른 목적에 도달하도록 만드는 정도의 크기를 지니게 된다. 왜냐하면 그러한 엄청난 크기는 어떠한 사실을 직접적으로 지적하기 보다는 그저 크기가 주는 충격적 느낌만을 줄 수 있기 때문이다.²⁾ 그것은 예술작품자체가 내용적인

것과 직접적 연관성을 가지는 것이 아니라 형식적으로 관객들이 도달할 수 있는 개념적 효과에 기대는 메시지 전언 형태다.

또 한 가지 이들 설치작품들이 지니는 공간성 이외에 반드시 지적해야 할 것은 이들 작품들이 실용적으로도 미학적으로 전혀 유용하지 않다는데 있다. 하지만 공간성이 주는 커다란 충격과 마찬가지로 이 무용성 역시 관객들에게 충격적 느낌을 전달한다. 이들 설치예술 작품들은 단지 충격적인 느낌을 알게 해주는데 그치는 것은 아니다. 그것은 어떠한 충격적 '사실 Fact'을 지적하려고 한다. 외부형식이 주는 그 충격적 비주얼이 바로 사실들에 대한 심각성을 노출시킨다. 따라서 그것들은 '정치적이다'. 자크 랑시에르 Jacques Ranciere는 현대의 미술품이 소비자들



그림 1
Ai Weiwei, Han Dynasty Urn with
Coca-Cola Logo, 1994

의 소비의 지점이 아니라 생산의 지점에 있기 때문에 정치적일 수 있다고 언급한다.³⁾ 그것들은 실제로 어떤 의미를 생산한다. 완전히 정치적이지 않은 소재를 예술화하기 때문에 정치적이 될 수 있다. 아이웨이웨이의 코카콜라 로고가 새겨진 한대 Han dynasty 漢代의 도자기는 바로 이런 작품들이 겉으로 보기에는 얼마나 정치적인 것과 상관이 없는지를 한눈에 알게 해준다. 코카콜라병으로도 그렇다고 고대의 골동품으로도 쓸 수 없는 이 작품은, 콜라를 넣는 기능도 할 수 없고

2) 료타르는 엄청난 크기가 주는 숭고에 대한 개념을 어떤 대상이나 사건, 사태에 대해 무엇이 일어나고 있는가가 아니라 단지 일어났다고 해야 함을 의미한다고 설명한다. 서동욱 엮음, 『미술은 철학의 눈이다』, 서울: 문학과 지성사, 2014, p.303 이에 따르면 이것은 현대예술작품이 이미 일어난 사태에 대해 작가가 후시적으로 그 느낌을 형상화한 것이며, 관객은 단지 그 형상이 주는 엄청난함과 놀람 자체만을 공유할 수 있다는 결론을 얻을 수 있다.
3) 자크 랑시에르는 이 개념을 료타르에게서 가져온다. 그에 의하면 숭고한 작품들은 소비의 대상들에게 사용불가능성을 지니는 이유로 특수한 선 품을 생산한다. 그것이 예술을 예술답게 만들며, 그렇기 때문에 예술은 정치성을 지닌다고 설명한다. 자크 랑시에르 지음 주형일 옮김, 『미학안의 불편함』, 서울: 인간사랑, 2009. p.154

골동품이라는 가치측면에서도 훼손을 당한다. 이 항아리는 어느 누구도 이것을 쓸모있게 사용할 수 없는 오브제로서 덩그러니 남는다. 또한 이름답지도 않다. 미학적으로도 실용적으로 아무 쓸모없는 이 도자기는 한순간에 중국의 고대문화를 쓸모없는 지점으로 가도록 만든다. 여기서 창출되는 중국의 고대성 혹은 중국문명에 대한 찬양은 한순간 코카콜라 용기만도 못한 지점으로 돌아서게 되고, 이러한 작품이 중국이 아닌 공간에 놓여질 때 그 해석체의 의미는 확장된다. 그리고 '중국'이라는 내셔널리티와 중국이 처한 지금의 현실에 대한 지시는 새로운 의미성을 지닌다.

사실 이런 확장된 의미체와 공간 네트워크를 생성하는 설치예술작품은 그 자체가 매우 새로운 정치적 행위이기도 하다. 이들 작품들은 이곳과 저곳을 움직이며 가변성을 보여줌과 동시에 일정장소에 한해서만 일회성을 지닌다. 또한 동시에 형태가 온전한 사물로서 현존한다. 따라서 이들 작품들은 해체적이면서도 안정적인 것이다. 그것은 게릴라 전법과도 같이 여기 저기서 출몰하는 시위의 성격을 갖는다. 강력한 메시지는 남겨지지만 결코 영원한 형태를 갖추고 있지는 않다. 그러면서도 그 작품들은 상당히 유희적이다. 바로 이러한 양가성은 이들 작품이 온전히 예술화되기 때문에 역설적으로 정치적 담론을 생산한다는 결론에 이르게 만든다.

여기서 주목하고 싶은 것은 이들 예술의 새로운 의사전언 意思傳言 방식이다. 즉 그들은 새로운 의사소통을 하고 있는 중이다. 그것은 문자-언어 형태의 지식체계와는 다른 노선에 있다. 그들은 형상화되는 예술 작품을 통해 언설해 낸다. 앞서 살펴보았듯이 이들 작품들이 지니는 무용성과 공간성은 새로운 발화형태와 대화 형태를 이끌어 낸다. 그들은 사건을 직접 지시하지 않으면서 동시에 유희적인 방법으로 정치적 사건을 지시한다. 이 과정에서 작가는 이들 설치예술작품들에 언어와 비언어가 혼합된 모습으로 그들의 언표 statement들을 토해내면서⁴⁾ 관객을

4) '언표 statement'는 (일반적 의미로 사용되는) '언어 language'로도 '의미 meaning'으로도 담아낼 수 없는 '사건 event'를 말한다. Michel Foucault, Trans by Sheridan Smith, *The archaeology of Knowledge and discourse on language*, New York: Pantheon Books, 1972, p.28 (http://monoskop.org/images/9/90/Foucault_Michel_Archaeology_of_Knowledge.pdf, 2014.9.8. 검색.) 여기서 'statement'와 'discourse'는 일반적으로 각각 '진술'과 '담론'으로 번역되는 경우가 많은데, 이 글에서는 이정우의 번역을 따라 '언표', '언설'로 표기한다. 그에 따르면

향해 현 사회를 직시하라고 명령한다. 그들은 미술작품을 단순히 상품적 가치로만 환산하는 것이 아니라, 관객과 작가가 작품이 설치되어지는 특정 공간에서 느낄 수 있는 문제들을 미술작품 언어로 언설화한다. 따라서 이들 설치예술이 표현하는 언설적 성격에 주목하는 것은 매우 중요하다. 그것은 중국이 처한 사회적 현실의 또 다른 언어 표현법을 읽어낸다는 것을 의미한다. 또한 이 작품들이 지니는 유희성은 부드러운 방법으로 저항하는 약자의 언설형태라는 것을 바로 연결시킬 수 있다. 즉 두 작가가 새로운 언설형태의 표현을 통해 조직해내며 네트워킹화 시키는 지식체계형성과정은 중국현실담론에 대한 새로운 접근법이라고 할 수 있다.

1. 설치예술이 지니는 공간성

설치예술 Installation art을 바라볼 때 가장 주의해야 할 것은 그것이 조각 sculpture과는 다른 공간성을 가지고 있다는 점이다. 조각은 재현의 대상을 재현하거나 혹은 재현하지 않거나 - 가령, 미니멀리즘의 경우 - 간에 모두 그 대상들이 시적으로 응축되는 경향이 있다. 그것들은 어떠한 사실들을 사물화하여 하나의 물체로 고정시킨다. 이에 비해 설치예술이 가지는 3차원적 공간성은 비교적 산문적이고 연극적이다. 그 말은 나열되어 있다는 말이고 또 상황이 주어져 있다는 말이며 시간성을 확보하는 서사성이 함유되어 있다는 것이다. 한마디로 설치예술은 '사건 Event'를 보고하는 형식을 취한다. 그것은 하나가 아니라 여러 가지의 물체가 아카이브 archive⁵⁾를 이루기도 하며 혹은 어떠한 상황 자체가 그대로 모두 흘

이러한 푸코의 개념은 '언어 langusge'의 포함범위에 들지 않는 것, 이미 말해지거나 혹은 씌어진 텍스트가 아니라 결코 말해지지 않은 것으로의 글쓰기를 의미하므로, 각기 글이 아닌 '말 parole'로서의 성격에 초점을 맞추고 있음을 알 수 있다. 따라서 글쓰기의 또 다른 방식으로서 설치예술작품은 말의 계열에 있다는 의미로 이정우의 번역을 따른다. 또한 이 번역용어의 기초는 물질성에 기초하고 있으며 순수한 물질로 구성된 설치미술작품이야 말로 이 번역용어와 부합한다. 미셸푸코 지음 이정우 옮김, 『지식의 고고학』, 서울: 민음사, 2000. pp.14, 49, 55, 119.

5) 아카이브 개념은 미셸 푸코 Paul Michel Foucault에서 가져왔다. <http://www.michel-foucault.com/concepts/> 2014.12.18. 검색. 푸코에 의하면 아카이브는 언표들 statement이

어진 '채'로 일정한 공간과 강력히 결합되어 있기도 하다. 실제로 설치예술작품 자체가 건축이 되는 경우도 있다. 하지만 무엇보다도 설치예술이 지니는 공간성의 중요성은 바로 어떤 한 공간의 '위치'와 작품이 차지하는 '면적'에 있다고 할 것이

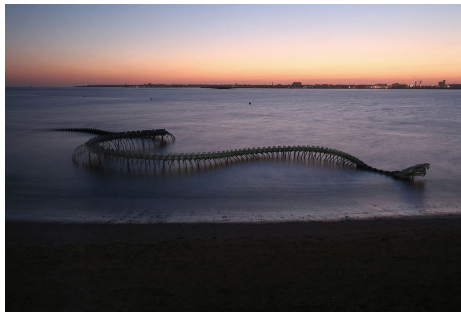


그림 2
Huang Yongping, Serpent d'Océan, at Loire River between Nantes to Saint-Nazaire, 2007-2012

다. 단지 그것들은 '한 덩어리'로 '크다'는 것이 아니라 각자 아무런 공간도 차지 할 수 없던 것들이 일정장소에서 일시적으로 '연결되어' 덩어리를 이루어 커지면서 공간을 점유하게 된다.

황용핑에게 사물의 배치는 황당함과 끔찍함이라는 조금은 친숙하지 않은 감정들과 관련을 갖는다. 그는 프랑스의 해변

가에 용 龍으로 추정되는 설치작품을 설치해 놓았다. 이 작품을 소개하고 있는 알트라스 옵스큐라 *altras obscura*⁶⁾는 '알루미늄으로 만들어진 뱀 조각이 프랑스 해변으로 중국적 신비를 가져오다 An aluminum skeleton brings Chinese mythology to a French shore'라고 기술하고 있다. 하지만 사실 이 거대한 용은 작가의 말대로라면 '(바닷가의) 뱀 Serpent d'Océan'이다. 커다란 뱀의 존재는 앙상한 뼈만으로도 보는 사람들의 상상력을 자극한다. 이 작품은 그 실체가 모두 보

언설적 실천들 discursive practices 혹은 체계들 systems으로 드러나는 '사건 events'이거나 혹은 '사물들 things'들을 가리킨다. 기본적으로 이것은 언설 discourse의 기본적 단위가 되며, 이정우는 '아카이브'를 '문서고 文書庫'라고 번역하였다. *The archaeology of Knowledge and discourse on language*, p.128. 미셸푸코 지음 이정우 옮김, 『지식의 고고학』, 서울: 민음사, 2000, p.186. 이 글에서는 설치예술 작품에 소요되는 물질적 오브제 하나하나를 언표로 간주하고, 설치된 한 덩어리의 작품을 아카이브 개념과 동일시하였다. 또한 언표 statement는 이정우 번역대로, 아카이브 archive는 원래 영어원문인 아카이브를 따른다.

6) 알트라스 옵스큐라 *altras obscura*는 세계적인 명소나 특이한 볼거리들을 다루는 온라인 가이드북이다.

이지 않아도 보는 이로 하여금 공포감에 손쉽게 도달하도록 만들어준다. 또한 그는 한 단계 더 나아가 지금 앞에 놓인 무시무시한 뱀이 무서운가 현실이 무서운가 하는 의문을 자신의 언술행위를 통해 관객들에게 물어보고 있다. 이것은 당대 唐代 유종원 柳宗元의 [포사자설 捕蛇者說]을 떠올리게 한다. 아주 강력한 설득력을 가진 한 편의 산문이 이렇게 완성된다.⁷⁾ 같은 작품이 오스트레일리아서 전시 되었을 때 이 크기는 무려 17피트를 자랑하며 다시 한 번 그 위용을 드러냈다.⁸⁾ 프랑스 해변에서 남반구의 오스트레일리아로 옮겨지면서 그것의 거대함은 전혀 변함은 없지만, 그것이 놓인 장소에 따라 그 모습은 달라져 있다. 거대한 뱀이 차지하는 공간은 갤러리 혹은 야외에 따라 그 크기가 주는 느낌을 달리하고 있다. 이것이 바로 일시적이면서도 고정성을 가지고 있는 설치예술의 공간구성이다. 움직이는 언설행위는 고정된 기표를 가지고 서로 다른 공간성을 획득하고 있다. 완전히 유목적 언설행위로서 설치예술작품이 위치하고 있다.

이 작품 이외에도 생명을 위협하는 거대한 해충에 대한 이야기는 계속된다. 2010년에 황용평은 [wu zei 烏賊] 라는 작품으로 갤러리 내부를 꽉 채웠

다. 여기서 숨 막힐 듯이 천장을 가득 메운 이 거대한 문어의 발 밑에는 바다의 바닥에 사는 생물들이 놓여있다. 끔찍하게 거대해진 문어는 나머지 생명들을 위협하고 있다. 물론 그 거대함은 살아서 관객의 목숨이라도 노릴 듯하다. 질식할 것 같은 공포감은 바로 그 공간을 지배하고 있는 크기이며, 그 생물들이 지니고 있는

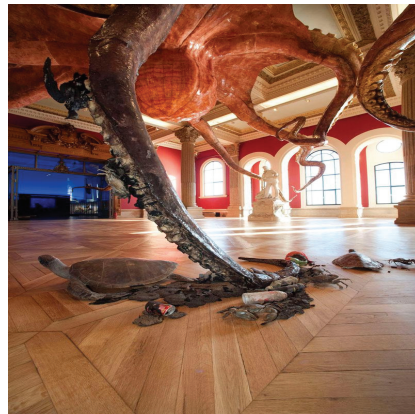


그림 3

Huang Yongping, wu zei 烏賊, Monaco Oceanographic Museum, 2010

7) 포사자설의 '설 說'은 잘 알다시피, 유세의 '세'로도 읽힐 수 있다. 이러한 문장체는 은유를 통해 누군가를 쉽게 설득시키는 방법이다. 따라서 관객들에게 메시지를 전달하는 강력한 방법으로서의 중국고대의 '설 說'체와 유비될 수 있다.

8) Huang Yongping, Ressort, at Queensland Art Gallery, Australia, 2013.

특징에 대한 연관성이다. 정확히 관객의 뇌를 건드리며 충격을 주는 전시다. 현실적 끔찍함은 우회적으로 공간을 크게 점유하며 알레고리 Allegory화된다.

이와 같이 황용핑은 주로 전갈이나 뱀 등 인간에게 치명적인 독을 품고 있는 동물들을 소재화한다.⁹⁾ 왜냐하면 그것이 곧 인간을 위협하는 끔찍함이기 때문이다. 그것들이 주는 '끔찍함'이라는 정신적 결과물은 바로 현실을 지시하게 된다. 그의 작품이 주는 현실의 끔찍함은 단순히 신비로운 동물의 세계만이 아니라 현실을 우회적으로 지시함으로써 관객들이 닿게 되는 메시지들의 형태를 띤다. 바로 알레고리다. 용과 문어가 어떤 사실을 직접 지시하지는 않는다. 하지만 분명한 것



그림 4
Ai Weiwei, Remembering, Munich Haus der Kunst, 2009-2010

은 이들 작품이 주는 크기에 서 관객은 분명히 공포감을 느끼게 되고, 그것이 지시하는 바를 찾아내려고 애를 쓰게 될 것이다. 이들 용과 문어가 지시하는 현실적 끔찍함은 관객이 개인적으로 경험한 여러 가지 사건 가운데 충격적이고 공포스러운 사건들과 조우하면서 여러 좌표로 구체화 될 수 있을 것이다.

이보다 아이웨이웨이는 좀 더 적극적인 사회적 현안을 작품화한다. 물론 그의 작품들이 모두 그런 것은 아니지만 그는 황용핑보다 직접적으로 작품화하는 경향이 있다. 완전히 현물화된 그의 작품들 역시 거대하기는 마찬가지다. 가령 그가 뮌헨에서 보여준 가방 프로젝트 (프로젝트[Remembering], Munich, Haus der

9) 이외에도 그가 전갈이나 뱀을 주제로 한 작품으로는 살아있는 전갈과 뱀을 투명한 통로에 배치한 [Theater of the World, Theather of the World-Bridge](Walker Art Center, Minneapolis, 1993)와 비슷한 형태의 [Ceinture](Nuit Blanche 2013-Ville de Paris, Carreau du Temple, Paris, 2013)이 있다.

Kunst, between October 2009 and January 2010)는 2008년 사천성에서 일어난 지진 사태를 직접 지시한다. 이 프로젝트에 쓰인 천들은 모두 건물더미에 깔린 9000명 학생들의 가방을 수거한 것이다. 그는 이 가방들을 색깔별로 카드섹션을 만들어 중국어로 그 메시지를 드러냈다. 여기에 “그녀는 이 세상에서 7년간 즐겁게 살았을 뿐이다. 她在這個世界上開心地生活七年”라고 쓰고 있다. 뮌헨에서 이 중국어로 된 메시지를 읽어낼 수 있는 사람은 아마도 거의 없을 것이다. 메시지를 전달하고 싶은 언어는 완전히 소통되지 못한다. 그것은 중국이 아닌 공간에서 소통부채를 맞이하며 중국현실을 그대로 고발한다. 어느 누구도 중국의 현실을 제대로 알 수 없다. 이는 황용핑의 신비 작전이나 동물우회작전보다 직접적 형태로 제시된 사건성 작품이라고 할 수 있다.¹⁰⁾ 특히 그는 비디오와 사진 작업을 이 프로젝트와 병행함으로써 메시지를 직접 보고하는 형식을 취하고 있다. 확실히 르포르타주 Reportage의 예술형식 그대로를 취한다. 또한 그는 한 사건에 대해 비디오, 사진, 설치예술과 같은 여러 가지 언설체계들로 다양하게 전언하면서 사건이 보고되고 전파될 수 있는 여러 가지 방향을 동시에 취한다. 이런 언설행위의 구성 방식은 지식체계를 구성하는 다양한 방법론에 대한 호소가 된다. 아이웨이웨이에게 이러한 사회적 사건에 대한 직접성을 띠는 르포르타주는 공간과 시간을 초월하고 또 계속 재생되도록 장치된다. 일시적인 설치예술이 지니는 공간성이 온라인과 같은 평면으로 들어가거나 혹은 설치작품이 설치되기 이전과 이후 혹은 과정들을 그대로 노출시킴으로써 작품이외의 컨텍스트적 상황까지 작품의 일부로 기능하도록 만든다. 이로서 그의 작품은 객관성과 의도성을 여러 가지 측면으로 나열하고 공중에 쏘서 박히게 된다. 정확하게 보이지 않는 장소 invisible place에 그의 작품이 좌표화된다. 왜냐하면 컴퓨터를 켜서 눈으로 확인하기 이전까지 그것은 공중에서 부유하고 있을 것이지만 결국 완전한 실체로 그 모습을 언제라도 드러낼 수 있기 때문이다. 따라서 그가 선택한 설치예술작품과 기타 미디어에 기록한 언설기록들은 지속적으로 의미생산이 가능하다.

10) 그는 또한 50 minute BBC documentary “Ai Weiwei, Without Fear or Favor”와 2010 유튜브에 “She lived happily in this world for seven years”를 실어 2008년 사천성 지진 사건을 다루었다. 여기에는 희생자 명단을 목록화하여 보여준다.

두 작가에게 그들 설치작품들이 지니는 공간성은 그야말로 어느 곳에 놓이느냐에 따라 그 의미를 생산하게 된다. 사천성을 떠나 독일에서 죽은 자의 가방이 나열되고 중국의 용이라고 생각되어 지는 뱀이 프랑스 해안가를 떠돈다. 이것을 지시하기 위해 저곳에서 이것들은 낯설어지는 경험을 하게 된다. 그렇게 함으로써 이것의 의미는 완전히 새롭게 획득된다. 또한 황용핑이 선택한 알레고리화된 언어와 아이웨이웨이의 르포르타주의 형식, 컨텍스트적 상황까지 포함하는 확대된 언설 행위들은 그들이 지시하는 사건들을 관객으로 하여금 완전히 새롭게 구성하도록 만든다. 또한 이런 장치들은 새로운 대화들을 이끌어낸다.

2. 믹스트 텍스춰가 구성하는 언설성

설치미술의 객관적인 예술 형태가 나열과 단절, 총합과 해체들로 구성되어 있다는 것은 언설행위와 관련하여 중요한 작전으로 감지된다. 설치미술에서 사용되는 소재는 물질적인 것으로부터 음성, 회화, 사진, 비디오 등 각 종류의 매체의 도입을 꺼리지 않고 있으며, 작품화되는 규모 역시 미술관 안을 모두 차지하는 것으로부터 대지 위에 혹은 국회의사당과 같은 한 건물 전체외부이거나 도시 전체가 되는 등 기존의 '작품'이 차지하는 공간의 범위를 넘어서고 있다. 그것은 가변적으로 구성된다는 점에서 새로운 시간성을 형성하기도 하고 공간점유의 새로운 방식이라는 점에서도 새로운 공간성을 확보한다. 따라서 이러한 새로운 시공간에서 작업된 물질들의 나열이나 믹스 매치된 형태들은 그것 자체로 완전히 하나의 예술적 '기획 project'을 이룬다. 또한 여기에 사용된 사물들은 대부분 기존의 것으로서 레디 메이드 Ready-made, 이질적인 것들의 접합으로서의 꼴라주 collage, 형이상학적 형태로부터 파생되는 알레고리 등 직접적 현존을 이루지 않고 2차적 해석을 이끈다는 점에서 매우 '포스트' 모더니즘적(구조주의적)이라고도 할 수 있다.

또한 이것들의 이질적인 재료혼합은 랑그 Langue이외의 잡담, 설화, 대화, 농담 등의 여러 가지 하위 언어의 형태들과 같이 해석될 여지도 충분하다. 왜냐하면

그들이 선택한 재료들과 나열형태는 기존의 조각과 같은 정제된 형태도 아니며 현실의 가짜 퍼포먼스도 아니기 때문이다. 그것들이 표현하는 각종 목소리 Parole 들은 실제로 사건을 전달하는 여러 층위의 것들이다. 따라서 여러 가지 물질적 재료들의 혼합 그리고 나열들로 이루어진 복합적인 매체들은 메시지 전달을 위한 유용한 여러 가지 방법론이자 그 자체가 작품의 일부가 되는 독특함을 이루게 된다.¹¹⁾

황용핑 작품에 나타나는 동물 하이브리드는 그러한 여러 가지 언설성을 높이는 작품 가운데 하나다. 그의 작업은 사실 때로 나열되기도 하지만 독특한 형태의 동물결합 양상으로 믹스트 텍스처를 형성한다. 그의 작품가운데 보이는 이런 다성의 메시지 형태는 매우 분절된 언어들이기도 하면서 동시에 통합체적인 느낌을 이끌어 낸다. 2009년 그가 작업한 [L'OMBRE



그림 5

Huang Yongping, L'OMBRE BLANCHE, Paris
Galerie Kamel Mennour, 23 October - 19
December 2009

BLANCHE]라는 작품 속에는 자신의 가죽을 벗은 코끼리가 있다. 실제로 그가 2014년에 작업한 [Les Mues]의 경우도 (Galerie HAB - Hangar à Bananes, Ile de Nantes, Du 27 juin au 2 novembre 2014.) 커다란 뱀의 허물이 놓여져 있다. 사실 그의 작품에 나타난 이런 동물들의 '스킨 Skin'은 그 자체가 그로테스크하다. 왜냐하면 살과 붙은 살의 거죽을 분리해내는 것은 너무도 작위적이고 끔찍하기 때문이다. 따라서 허물을 벗은 코끼리나 뱀들은 사물들 자신이 어떤 작품

11) 김영미는 중국현대미술작품을 언어적 측면과 연관시키고 있다. 그는 중국현대미술을 1978년 개혁개방 이후 중국의 지식인들이 선택한 새로운 언어로 파악한다. 여기서 이러한 개념은 아서 단토 Arthur Danto와 노엘 캐롤 Noel Carroll의 '움직이는 이미지 Moving Image'와 '정지한 이미지 Still Image'라는 개념 속에서 정초되고 있다. 김영미, 『현대 중국의 새로운 이미지 언어』, 서울: 이담, 2014, pp.3-37.

이 되기보다는 사물에서 다시 또 하나의 자신이었던 사물을 분리하는 과정을 통해 각자 나열되면서 기존의 하이브리드 사물들과는 또 다른 위치를 갖게 된다.

주로 그가 '분할'해 내는 사물들은 실제로 합체되어 있어야 할 사물들을 불안정하게 만든다. 또한 큰 덩어리에서 잘라져 나온 부분 조각들은 완전히 다른 사물이 되어 버린다. 그것은 뱀 혹은 코끼리로 존재하는 것이 아니라 그 각각의 절단된 혹은 벗겨진 것들이 주는 흥취함으로 인해 원래 그들 동물이 가지는 무해성이 공포로 전환된다. 또한 16마리의 목이



그림 6

Huang Yongping, Bugarach, Kamel Mennour
paris, December 5, 2012 - January 26, 2013

잘린 짐승들이 놓여진 [Bugarach]작품은 그것이 절단됨과 동시에 걸어 다니는 동작성을 취함으로써 그것의 생동감을 붙여넣고 있다. 그들의 머리는 옆에 커다란 산의 형태를 하고 있는 곳에 쟁반과 같이 생긴 넓은 곳에 모여져 있다. 사실 이러한 잘려진 신체를 가진 동물은 2012년 제작한 [Circus](Barbara Gladstone Gallery, New York)에서도 있었다. 여기서 동물들의 털은 [뱀가리쉬]와 달리 검정색 털이었고, 그들의 머리는 옆방에 하나의 쇠꼬챙이에 꿰어져 있었다. 두 경우 모두 절단된 신체라는 공포의 최고치를 이끌어내는 극단적인 행위다. 목이 잘리고 배를 꿰은 짐승들은 인간들에게 공격적이 될 수밖에 없다. 그로테스틱한 나열은 그것이 인간이 아닌 생물체라는 것에서 큰 공포감을 드러낸다. 그리고 그 언설들은 황용평의 중국 내셔널리티를 잊게 만든다. 특별히 중국적인 코드는 없지만 중국을 떠나 외국에 거주하는 그에게 이런 하이브리드들은 그를 둘러싼 모든 환경이 될 가능성에 대한 비유일 가능성으로 내비춰질 가능성도 있다. 하지만 이 역시 중국의 현실 그자체이기도 하다. 왜냐하면 그로테스틱함란 곧 인간의 세계의 끄찍함 그 자체를 의미하기도 하기 때문이다.



그림 7
Huang Yongping, The Nightmare of George V, Courtesy the artist, Paris 11 June 2002

절단된 신체나 분리된 살갓과 같은 작품들은 가시적으로 즉시적인 끔찍함을 제공한다. 하지만 이보다는 조금 더 간접적인 방법을 취하면서 역시 그로테스트함을 자아내는 작품들도 존재한다. 그의 작품 [The Nightmare of George V] 와의 경우는 나열의 형태를 보이지 않고, 코끼리와 호랑이라는 거대한 통합체로 결합되어 있다. 이 작품은 1911년 실제로 네팔을 여행했던 조지 5세의 사냥여행을 다룬 작품으로, 여기서 하루 굶겨진 상태의 호랑이는 사람이 타고 있는 들것을 바로 습격하는 모습을 보여준다. 여기서 호랑이는 인간

을 위협하는 무서운 존재로 그려진다. 호랑이의 공격성은 2011년 북경 798에서 선보인 [열차 Leviathanation]의 경우 훨씬 더 절박하게 다가온다. 이 작품은 기차의 맨 앞머리에 커다란 물고기의 형상을 달아 놓았다. 자세히 보면 그 머리 위에는 작은 다른 생명체들이 기거하고 있다. 여기까지는 일반적인 하이브리드다. 문

제는 열차 안이다. 이 열차 안에는 호랑이에게 쫓기고 있는 원숭이의 뒷모습이 보인다. 원숭이는 더 이상 갈 데가 없어 보인다. 이러 절박



그림 8. Huang Yongping, Leviathanation, Beijing 798, 2011

한 상황은 공포 그자체로 관객에게 다가온다. 거대한 통합체를 이루며 생명에 대

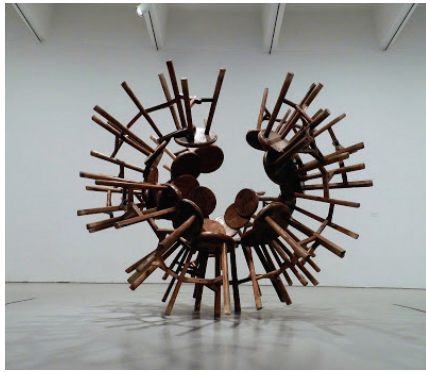


그림 9

Ai Weiwei, *Grapes*, 40 antique wooden stools from the Qing Dynasty (1644-1911), 2010

한 질박함이 하나의 거대한 문장 속에 위치하면서 작동된다. 신체가 절단되어져 나열된 것과 통체로 모든 것들이 긴박하게 붙어 거대한 덩어리로 움직이는 이러한 것들은 황용평이 선택한 현실 고발 형태다. 따라서 황용평의 작품 속에서 지금 현실에 대한 공포감은 이러 저러한 것들이 접붙여짐으로써 여러 가지 목소리를 대변한다. 그것은 탄성일 수도 있고, 더 이상은 말로 표현할 수 없는 것들일 수도 있다.

그러나 왜 코끼리와 물고기, 호랑이와 같은 동물들이 현실과 연결되어야 하는가에 대해서 관객은 그가 선택한 이 어휘들을 따르는 수밖에 없다. 왜냐하면 황용평이 선택한 이 예술적 오브제들이 일반 관객들이 알고 있는 공포와 완전히 유사 관계에 있지는 않기 때문이다.¹²⁾ 물론 호랑이는 위엄을 상징한다. 하지만 공포를 자아내는 것이 반드시 호랑이 오브제여야만 한다는 정당성도 없다. 여기서 호랑이는 호랑이라는 동물이 지니는 상징적 지표로서만 기능하는 것이 아니라 실질적인 호랑이가 아닐 수도 있다는 것을 의미한다. 말하자면 황용평이 생각하는 현실에 대한 공포리는 보이지 않는 것들을 형상화 figure하는 작업 속에서 물체성을 띠고 만들어진 것이 호랑이일 뿐이다. 선택되어진 동물들은 단순히 그 동물을 그려내는 것이 아니라 그것의 물질화된 형태를 통해 도달하는 정신적 감응이다. 나아가 호랑이는 실제의 호랑이를 그려낸 것이 아니라 공포의 또 다른 실체화일 뿐이며, 황용평이 선택한 공포의 오브제일 뿐이다. 이런 면에서 그가 지시한 언어는 알레고리라는 범주에 가두기에는 매우 광범위한 수사법들이 동원되었음을 알 수 있다.

12) 질 들뢰즈는 단어와 그것이 지칭하는 바가 조금도 유사하지 않은 것처럼 미술 역시 그러하다고 보았다. 서동욱 엮음, 『미술은 철학의 눈이다』, 서울: 문학과 지성사, 2014, p.347

반면, 아이웨이웨이에게 있어서 오브제의 나열은 매우 유희적이다. 대부분 이 오브제들은 가짜로 만들어진 것들로, 엉뚱한 장소에 놓임으로써 그것들의 소용없음을 알게 해준다. 2007년 그가 독일 카셀 도큐멘타 Kassel, Germany, in 2007에서 보여준 [Fairytale] 프로젝트에서는 그것을 매우 거대한 사건과 상황으로 몰고 감으로써 해외에서 중국인의 위치를 다시금 확인하게 해주었다. 이 프로젝트에서 그는 1001명의 해외에 처음 나가보는 중국인들에게 여권을 만들어주고 독일 카셀로 초대하였다. 동시에 그는 여기에 1001개의 청대 清代에 만들어진 의자를 나열해두었고, 같은 시기 사용된 문짝들을 높이 쌓아 [Templete]라는 작업을 병행했다. 이 의자들과 문짝들은 한순간 중국인들과 동향이 되어 버린다. 그렇게 되면 독일이라는 공간에 어울리지 않는 중국인들의 자부심이 한순간에 고대의 소용없는 의자신세가 되어 버린다. 이로서 아주 유희적이지만 한순간에 중국의 고대성과 중화민족이라는 자부심은 의미가 없어지게 된다. 사실 이런 청대 유물 작업은 앞서 살펴본 한대 도자기 작업으로부터 시작되어 그 역사성을 무용지물화시킨 것의 연장선상에서 바라볼 수 있다. 2010년에 의자 여러 개를 이은 [Grapes]나 2013년 베니스에서 선보인 공중에 매달린 의자들의 작품인 [Bang]의 경우, 바로 그 의자들의 본래 기능인 '앉는' 행위를 시행할 수 없는 것들을 바로 보여주는 작업들이었다.

물론 그의 이런 작업들은 생명력있는 꽃들이 도자기로 구워지는 과정들을 거쳐서 죽은 꽃의 모양으로 나열되기도 한다. 물론 이때 꽃은 생명력이 없기 때문에 죽음을 상징하는 흰색이다. 그렇다면 지금은 방치되어 전혀 사용하지 않는 알카트라즈 병원 화장실에 놓여진 하얀 꽃들은 그것들의 쓸모없음이 장소와 사물끼리의 결합 그리고 꽃과 병원이라는 결합, 흰색과 흰색의 결합 등 완전히 개념이 닿지 않는 것들의 나열을 통해 서로의 무용함을 표현하게 된다.

아이웨이웨이에게도 황용핑과 마찬가지로 알레고리들이 존재한다. 2010년에 영국의 테이턴 모던 갤러리 바닥에 뿌려져 있었던 가짜 해바라기씨([Sun Flower], 2010)는 대표적이라고 할 수 있다. 또한 서울 리움 Reeum [Beyond and Between]에서 보여준 [Tree] 프로젝트의 경우(2014)도 중국의 남부지방에

서 수집한 나무를 모아
서 가짜 수풀을 형성하
고 있는데, 이런 진짜
와 같이 만들어진 작품
들을 관객들은 만지고
또 직접 눈으로 확인하
면서 '진짜'는 없는 이
세상을 직접 체험하게
된다.¹³⁾



그림 10 Ai Weiwei, Blossom, Alcatraz Hospital, 2014

그는 예술작품의 쓸

모없음을 통해 그 작품을 온전히 예술의 영역으로 돌려놓는다. 매우 유희스럽다. 이 지점은 황용핑의 작품이 주는 끔찍함과 다른 지점에 있다. 친근함이다. 중국 인민들에게 친숙한 해바라기씨나 강에 사는 게 들은 일반적으로 거부감이 없는 소재다. 황용핑 작품이 주는 공포감은 전혀 없다. 오히려 그는 이러한 안정감에서 쇼킹함을 추구한다. 이런 유희성이 주는 충격은 사실 시간적으로 늦게 찾아온다. 그것은 관객이 속았다는 것이고 그 모든 의미를 띠고 있는 것들이 사실은 전혀 의미 없는 것들이라는 알게 되는 순간 그 충격이 이루어지기 때문이다.

이로서 아이웨이웨이의 비정치적인 사물의 나열이라는 가장 쓸모없어 보이는 유희화된 작품은 그것의 생명력이 없음을 통해 생산성, 즉 정치성을 이중으로 드러내게 된다. 그리고 또한 그것은 어디에도 속하지 않는 가짜들이 넘쳐나는 중국의 현실과 맞닿아 있다.

물론 황용핑이 구성한 믹스트텍스처는 살아있는 듯 하고, 아이웨이웨이의 그것은 판에 박혀있고 죽어있다. 또한 황용핑이 구성한 믹스트텍스처는 분리되지 말아야 할 것들을 분리하고 - 살과 가죽 붙어있어서는 안될 것들이 붙어있다. 이에 비

13) 가짜 시리즈는 [Bowl of Pearls](2006), [Oil Spills](2006), Dress with Flowers](2007)와 같은 것들이 있다. 이상, 작품 참고 Philip Tinari Peter Pakesch Dr.Charles Merewether, AI WEIWEI WORKS 2004-2007, Beijing-Lucerne: Galerie Urs Meile, 2007

해 아이웨이웨이의 경우는 생명력있는 것들에 박제를 입히는 작업을 통해 작품이 주는 심각성을 한 템포 늦추었다. 무엇이 되었던 이들이 분리하고 통합하는 작업 그리고 억양을 높이고 혹은 낮추는 작업들은 관객들에게 수많은 문장과 발언으로 다가온다. 그리고 그들이 선택한 다성의 목소리는 관객의 여러 가지 경험과 반응을 이끌어낸다.

3. 오브제의 해체성

설치작품은 무엇보다도 한 작가의 고유한 영역은 아니다. 그것은 미완성된 '상태'로 제작되며 따라서 예술가의 지시대로 설치를 해야 하는 작가이외의 사람들의 협업을 필요로 한다. 사실 여기서 작가 이외의 사람들의 협업을 통한 작품의 완성 은 2차 작업을 거친다. 1차는 설치될 때 받게 되는 작가 이외의 사람들의 도움을 통해 이루어지고, 다시 2차는 관객의 참여로 이루어진다. 사실 이러한 작품이 지 나는 개방성, 그리고 작품에 쉽게 접근할 수 있는 성질 등은 작품을 여러 가지로 각도로 해석할 여지를 주게 된다. 여기서 설치작품은 완벽하게 바르트 Roland Barthes 의 '작가의 죽음 The death of the author'을 실현한다. 따라서 이런 성 질은 예술작품이 가지는 작가의 유일성은 완전히 무너지고 인터랙티브한 예술실 천이 된다. 작품의 외연적 완성과 작가 이외의 사람들의 협업이라는 부분은 설치 예술을 사회적 운동의 미시적인 움직임 중 하나로 파악되도록 해준다.

이들 설치예술 작품이 또 한 가지 작가의 죽음과 관련하여 생각해야 할 것은 작품의 부분 조각들이 작가에 의해 완전히 새롭게 제작된 형상이 아니라 기존의 사물들을 이용한다는 점이다. 그것은 정확하게 레디 메이드 Ready made된 것들 이며 창조의 단계에 머물러 있다기보다는 인용의 단계 그리고 텍스트안의 텍스트 text in text의 영역에 속하게 된다. 따라서 이들 예술 작품이 '예술작품'으로서 생명력을 지닌다고 한다면, 그것은 그들 설치예술이 지나는 '해체 dismantling'에 그 방점을 둘 수 있을 것이다. 불하임 Richard Wollheim은 미니멀리즘이 제작이

나 구성의 차원이 아니라 '결정 decision'이나 '해체'의 차원에서 생각해야 한다고 말했다.¹⁴⁾ 즉 불하임이 보는 해체는 미니멀리즘, 즉 하나의 '조각'이나 응축을 말한다. 하지만 설치예술에서 '해체'는 바로 나열이다. 그것은 상세할 설명이며 또한 자세한 인용 그리고 불필요한 것까지 끌어 모아서 모든 것들을 상기시키려는 전략이다. 이런 개별적인 오브제들은 '목록화'가 필요하다. 이 목록화들에 대해서 랑시에르는 긍정적 채수집이라고 말한다.¹⁵⁾ 말하자면 그것들은 서로 다른 파편화된



그림 11

Huang Yongping, Three Stacks, One Pile, One Block, Red Brick Contemporary Art Museum inaugural exhibition - "Tales from the Taiping Era", May 23, 2014

의미들이 모여서 새로운 의미를 창출해 내는 능력을 가지게 된다. 그들의 창조적 능력, 예술적 능력은 바로 이러한 목록화와 그것을 해체하는 능력 그리고 그것들이 확산해 내는 수많은 의미 생산과 같은 것들에 있게 된다.

2014년 황용핑은 (Three Stacks, One Pile, One Block)을 통해 중국의 가짜 먹거리 제조를 목록화했다. 이 작품은 통조림으로 쌓여져 하나의 집체 덩어리를 이루고 있는 먹거리 세 덩어리 그리고 그것들의 분해된 조각과 더 작은 가루들로 이루어져 있는 이 사물들로 구성되어 있다. 관객들은 이것이 '먹거리'와 관련되어 있다는 사실을 단박에 알아차릴 수 없다. 그것들은 쓰레기와 같이 혹은 일반 사물과 같이 하나의 물체일 뿐이다. 여기서 일반적으로

알고 있는 몸으로 들어가는 먹거리는 은유적인 목록을 이루게 된다. 그것은 덩어리와 조각 그리고 가루의 형태다. 식욕을 자극하지 않는 이와 같은 재료들은 지금

14) 최광진 지음, 『현대미술의 전략』, 서울: 아트북스, 2004, p.109

15) 자크 랑시에르, 『미학안의 불편함』, pp.96

의 중국 먹거리에 대한 실체가 된다. 그것들은 하나의 형상이 아니라 세세한 분자로 나누어져 나열된다.

또한 2008년 올림픽 스타디움 디자인에 직접 참가한 아이웨이웨이는 나아오차오 鳥巢가 지어지는 과정들을 모두 사진으로 촬영하여 목록화하였다. 이 과정들은 하나 하나 완성된 스타디움을 향한 기록의 형태를 띤다. 또한 이 전시회에서는 축구공으로 상징되는 두 개의 작품 (Divina Proportione)과 (F Size)를 함께 바닥에 두었다. 그가 기록한 사진들은 온전히 각 시간을 구성하고 있으며 관객은 그것이 붙여진 통로를 따라 걸어가면서 동시에 그 시간성을 체험하게 된다. 또한 구체 모양의 육각형들이 붙여져 있는 이 공들은 실제로 올림픽을 상징적으로 기록한다. 아이웨이웨이의 이러한 사건에 대한 목록화는 시간성을 그대로 드러내면서 직접성을 이루게 된다. 이러한 그들의 목록화된 설치예술 작품들은 하나의 덩어리 형태로 이루어진 것이 아니기 때문에 이동하기가 용이하지 않다. 또한 과정 즉 사진들의 시간성에 따른 목록별로 각 작품의 부분 부분들은 나열되는 순서를 가지게 된다. 그것은 매 공간에 '설치되어야' 하며, 이것들이 지니는 가치는 어느 특정인이 소유하지 못하도록 만든다. 이로서 이 두 작품들은 관객들의 직접적 참여를 통해 사회이슈를 즐겁게 목도하는 경

험을 선사하고 그러한 관객의 경험과 이해 혹은 참여를 통해 작품은 완전성을 갖추게 된다. 이것이 바로 작품예술실천이며 정치적인 수밖에 없는 이유가 된다. 그 과정은 곧 작가들의 사건에 대한 목록화를 거치고, 그 목록화는 관객들에게 온전히 객관적 자료로 제공된다. 그리고 자료들은 모두 해체되어 여러 가지 정보와 해석의 여지를 남겨둔다. 이러한 그들의 설치예술작품은 확실히 시민



그림 12

Ai Weiwei, Photographic images papering walls: "Beijing's 2008 Olympic Stadium," 2005-08"Divina Proportione," 2006 and "F Size," 2011

여론을 수용하는 넓은 의미의 게시판의 성격과 정보 전달영역을 그대로 수행한다. 그것이 직접적인 지시를 하지 않으면서도 충분히 무엇에 대한 내용인지 알 수 있게 된다. 그러면서도 설치작품이 온전히 예술적인 것이 아닌 상태에서도 여전히 예술작품이 될 수 있다는 점은 그것을 온전히 포스트 모더니즘 예술의 영역에 있도록 만들기도 한다.

이들이 선택한 사건들은 그들이 선택한 새로운 언어들로 구성된다. 그것은 인용과 재인용 그리고 지표등과 같은 여러 가지 방법들이다. 해체된 각 언어들은 여러 가지의 에피소드와 문장들을 구성함으로써 의미의 무한한 확산을 불러오게 된다. 따라서 이 들 작품들이 이루는 목록화가 가지는 사회고발의 성격과 그 작품을 해석하는 관객의 능력은 온전히 예술을 정치의 영역으로 돌려놓게 된다. 또한 해체된 각자의 사물이 개념적인 의미로 통합되는 순간 정치적 사건의 부분으로 승화된다.

4. 작품의 언설들과 담론

‘언설들 discourse’의 실체는 무엇인가? 언설은 다른 말로 ‘담론’이라고 쉽게 말해질 수도 있다. 푸코 Michel Foucault식의 표현을 빌자면 언설은 객관적인 랑그 langue를 떠나 담론을 형성하는 수많은 ‘언표 Statement’들의 집합체들이다. 즉 하나의 덩어리표현을 이룬다. 따라서 여기서 ‘언설’이라는 것은 표현되어지는 것들의 다양함을 일컫는 것이고, 설치미술작품에 그것을 접합시킨다면 믹스 매치된 형태의 가변적이고(그러나 고정성을 지니고 있으며), 열려있는 구조(그러나 이 역시 참여하는 관객 없이는 여전히 닫혀있는 구조)를 지칭한다. 따라서 설치작품들이 구축해 내는 그 많은 언표들의 그물망은 하나의 서사로 작용한다. 이를 두고 랑시에르는 스스로의 표현대로 ‘문장-이미지’라고 명명한다.¹⁶⁾

그것은 더 나아가 그것은 작가가 현실에서 느끼는 것들은 현물적인 오브제를

16) 자크 랑시에르 지음 김상운 옮김, 『이미지의 운명』, 서울: 현실문화, 2014, p.86

이용하여 직접적으로 표현한 것들이 된다. 이것은 언어학적으로 보았을 때 매우 올바른 시니피에 signifier 들의 결합이다. 왜냐하면 그것들의 의미는 현물적인 것들에만 있지 않기 때문이다. 그것들은 구체적인 실체들이고 또한 일상에서 경험되는 것들의 결합을 이룸으로써 작가와 관객을 순식간에 사회의 하나의 '사건 event' 안으로 개입하게 만든다. 정확하게 '알레고리'다.

따라서 설치작품이 지나는 사건성과 나열성은 그것 자체가 언설화(담론화)된다.

황용평은 2008년 [Frolic]작품을 통해 아편전쟁을 언설화한다. 작품의 제목인 플로릭은 홍콩으로 아편 무역하던 영국배의 이름이다. 여기서 아편은 홍콩과 영국 양 국가의 전쟁을 의미하는 오브제로 작용하지만, 실제로 아편의 폐해를 그린다거나 혹은 그것들의 침략적 성격과 교묘한 은폐 작전 등은 전혀 가시화되지 않는다. 그는 단지 도량형으로 아편 덩어리들을 재고, 그것들은 오로지 무역에 사용하 하나의 '물건'으로서만 나열할 뿐이다. 여기서 그가 이루어낸 이 아편전쟁을 객관화



그림 13 Huang Yongping, Frolic, 2008

시킨 작업들은 개념예술화 된다. 이 작품에서 저울은 가치를 증명한다. 어떤 것을 가치 있게 팔고 현금화시킬 것인가 하는 영국의 탐욕은 저 난간위에 아편처럼 전혀 혐오스럽지 않게 나열됨으로써 그 잔인함을 배가한다.

아이웨이웨이는 2011년 자신이 감금되던 시절을 스토리화 한다([Secret]). 모든 환경과 인간들은 가짜임을 분명히 알 수 있는 것들로 만들어졌고 허름하기 짝이 없다. 아이웨이웨이 본인뿐 아니라 공인들 역시 인형으로 제작되어 아주 유치한 방법으로 2013년 베니스 비엔날레 작품으로 선보였다. 거기서 그는 자신의 일거수 일투족을 모두 가시화하였다. 밥을 먹고 화장실을 가고 잠을 자는 것까지 모두 동시 연출되어 있는 이 작품

은 특별히 가짜와 같은 모습으로 실제 상황을 연출함으로써 그것의 심각성을 떨어뜨렸다. 작품이 정교하지 않다는 것, 그리고 특별한 가혹한 행위가 보이지 않는다는 점은 이 작품이 가지는 심각성을 다시 재고하게 만든다. 즉 아이웨이웨이가 이 작품에서 선택한 것은 바로 그러한 감금사건에 대한 전체적 스토리구성이다. 사실적인 기록이 아닌 가짜의 형태가 주는 다큐멘터리성은 관객의 상상력을 불러 일으킨다. 즉 여기에 보여진 스토리 구성은 가짜 인형만큼 ‘가짜’라는 사실에 도달할 수 있다.

이 두 작가들의 스토리들은 여러 가지 외연을 불러일으키며 그 외연은 바로 담론을 구성한다. 따라서 이런 정치적인 예술작품들이 가지는 공간 지역적 네트워크에 주목해 볼 필요는 있다. 그것들은 부서졌다 다시 구성된다. 한 장소에서 이루어진 사건은 그 사건의 성질을 여러 곳에서 재현할 수 있다. 그것은 움직이면서 지속적으로 여러 가지 사건을 구성할 수 있다.

그렇다면 왜 그들은 작품을 통해 정치적 언설을 위한 오브제를 선택하고 공간을 구성하며, 다른 공간에 있는 사람들과 네트워크를 구성하는 것일까?

사실 이것들이 추구하는 것들은 관객과의 대화이다. 이들 작품이 설치되는 공간은 주로 중국이외의 지역이 된다. 이리하여 자연스럽게 여기서 대상으로 삼는 관객은 때로 인민이 배제된다. 설치예술은 어디라도 설치될 수 있다. 하지만 그들 작품이 가지는 담론은 중국적 공간에서 그 맥락을 형성하지 못하고 있다. 작품들이 지니는 의미는 지속적으로 인민으로부터 미끄러져 작품 자체에 갇히고 만다. 그것은 바로 매우 중국적인 정치상황을 드러내는 일이 된다. 중국의 현실은 지속



그림 14

Ai Weiwei, Secret, in the Sant'Antonin church during the press preview of the 55th Venice art biennale on May 29, 2013 in Venice

적으로 밖으로만 고발되며 온전한 소통을 이루지 못하게 된다.

따라서 이들의 예술은 그 형식 자체가 중국의 현실상황을 지적하게 된다. 그들이 선택한 방법은 소프트하지만 메시지는 강력하다. 그것이 중국정치를 다루는 이들 예술지식인들의 방법이다.

〈參考文獻〉

Philip Tinari Peter Pakesch Dr.Charles Merewether, *AI WEIWEI WORKS 2004-2007*, Beijing-Lucerne: Galerie Urs Meile, 2007.

Michel Foucault, Trans by Sheridan Smith, *The archaeology of Knowledge and discourse on language*, New York: Pantheon Books, 1972.

김영미, 『현대 중국의 새로운 이미지 언어』, 서울: 이담, 2014.

미셸푸코 지음 이정우 옮김, 『지식의 고고학』, 서울: 민음사, 2000.

서동욱 엮음, 『미술은 철학의 눈이다』, 서울: 문학과 지성사, 2014.

이정우 지음, 『사건의 철학』, 서울: 그린비, 2011.

자크 랑시에르 지음 김상운 옮김, 『이미지의 운명』, 서울: 현실문화, 2014.

자크 랑시에르 지음 주형일 옮김, 『미학안의 불편함』, 서울: 인간사랑, 2009.

최광진 지음, 『현대미술의 전략』, 서울: 아트북스, 2004.

<http://www.michel-foucault.com/concepts/> 2014.12.18. 검색.

http://monoskop.org/images/9/90/Foucault_Michel_Archaeology_of_Knowledge.pdf, 2014.9.8. 검색.

그림출처

그림 1. http://www.maryboonegallery.com/artist_info/pages/ai/detail1.html, 2014. 11.20. 검색.

그림 2. <http://www.atlasobscura.com/places/serpent-d-ocean>, 2014.11.4. 검색.

그림 3. <http://www.domusweb.it/en/news/2010/12/05/huang-yong-ping-at-the-occeanographic-museum-in-monaco.html>, 2014.12.4. 검색.

그림 4. <http://sonjavank.wordpress.com/2012/11/19/ai-weiwei-the-multi-tasker/>, 2014.12.4. 검색.

그림 5. <http://artnews.org/gallery.php?i=395&exi=18487>, 2014.12.10. 검색.

- 그림 6. http://china.org.cn/culture/2008-05/30/content_15561260.htm, 2014.12.9. 검색.
- 그림 7. <http://www.contemporaryartdaily.com/2013/01/huang-yong-ping-at-kamel-mennour/>, 2014.12.4. 검색.
- 그림 8. http://www.tangcontemporary.com/ysj_jxzp.asp?id=66, 2014.12.4. 검색.
- 그림 9. <http://albumofthearts.blogspot.kr/2013/01/ai-weiwei-according-to-what.html>, 2014.12.9. 검색
- 그림 10. <http://www.for-site.org/project/ai-weiwei-alcatraz-blossom/>, 2014.12.9. 검색.
- 그림 11. http://www.nytimes.com/2012/10/12/arts/design/ai-weiwei-survey-in-washington.html?pagewanted=all&_r=0, 2014.12.9 검색.
- 그림 12. <http://en.cafa.com.cn/red-brick-art-museum-presented-the-inaugural-exhibition-10-12-2012.html>, 2014.12.9. 검색.
- 그림 13. <http://www.artsobserver.com/2012/10/25/according-to-what-ai-weiwei-survey-opens-at-hirshhorn/>, 2014.12.9. 검색.
- 그림 14. <http://arttattler.com/archivehuangyongping.html>, 2014.12.9. 검색.
- 그림 15. <http://www.allartnews.com/ai-weiwei-presents-scenes-from-his-arrest-in-new-installation-at-the-venice-biennale/>, 2014.12.9. 검색.

〈Abstract〉

Installation Art and China's Political Nature, Lies in Network and Discourse
Kim Young mi

This paper has its focus on examining two contemporary Chinese artists, Ai Weiwei and Huang Yongping, and the politics that is created by a discourse strategy in the works of these two installation artists.

The main focus of this essay are twofold. One is the materiality that is in the installation artwork itself. This indicates a one-time, space taking and planetary object in the artwork. This kind of installation artwork that contains a planetary characteristic forms a discourse that uses a metaphor which does not indicate the reality directly. The

other is the futility that is within the artwork. The phrase “No use for anything” indicates everyone aesthetically or economically, and the artwork that is visible to the naked eye is made up of things that have nothing to do with political issues. These works are made impossible to be a private artwork or goes through a list of a stunning visualization and incredible size for the audience to experience a event-like nature. This is new form of knowledge network operation that does not become abandoned. Intense feelings that the artwork gives does not directly contact with the physical materialization that the artwork shows, but the message that the artwork gives is strongly performed. Therefore by a new discourse strategy that is created between Ai Weiwei and Huang Yongping that contains the two natures above, the matter that is created by a materialization and the abstraction that seems useless embodies into the political domain.

In addition, the overall framework of this paper, so to speak, submitting invisible testimonies and the theory that artworks can be made political through the materializing operation was brought from Jacques Rancière.

Key Words: Post-socialism, Discourse Strategies, discourse, network, installation art works, objects, allegory, Jacques Rancière

이 논문은 2015년 1월 13일에 접수되어 2015년 2월 5일에 심사가 완료되고 2015년 2월 15일에 게재가 확정되었음